

13. Дионисий Ареопагит. Мистическое богословие // Мистическое богословие. Киев, 1991.
14. Лосский Вл. Догматическое богословие // Там же.

Жерар Лабро (Гренобль, Франция)

МЫСЛИТЬ ИСТОРИЮ ИСКУССТВА СЕГОДНЯ

Все беды изобразительных искусств происходят от искреннего убеждения тех людей, которые взяли на себя обязанность писать и говорить об искусстве, в том, что благородство предмета их размышления не позволяет смешивать его с обычными прозаичными делами человека и общества. Произведения искусства, охраняемые музеем и историческим прошлым, залакированные и затертые неслыханной посредственностью своих официальных интерпретаторов, герметично защищены от всяких влияний извне. Не удивительно поэтому, что методы и техника исследования искусства оказываются такими отсталыми как сами по себе, так и по сравнению с другими областями знания, что любая теоретическая рефлексия по поводу истории изобразительного творчества начинается с сетования на свою несостоятельность: недостаточность методов анализа, неточность терминов, бедность понятий. Эта отсталость и исключает искусство из тех областей, которые без всяких проблем исследуются историками цивилизаций.

Традиционный исключительно описательный анализ опирается на двойную процедуру инвентаризации, которая переводит в слова то, что изображает искусство, и которая сконцентрирована в первую очередь на знаках: «эта картина представляет...», пишем мы, рассматривая искусство как привилегированный «мимезис»¹⁶. Кроме того,

¹⁶ Описательная работа незаменима, особенно когда мы находимся перед картиной, которая черпает элементы своего дискурса из далеких нам

техника инвентаризации по природе своей тавтологична: она создает неизменяемые положения: дерево есть дерево, лошадь всегда лошадь, ригидность ее элементов исключает всякую амбивалентность, любую игру. Раз приведенное описание становится формальной эстетической оценкой, чаще всего поверхностной, зачастую вполне произвольной: сетка чтения может быть сведена к различным критериям (композиция, рисунок, пропорция, цвет, движение, игра света-тени, группировка персонажей, выраженные чувства), которые позволяют проследить характерные черты, одновременно описательные и предписательные, каждой эпохи или каждого движения (Вельфлин).

Но движения и эпохи, сведенные к их простому описанию, становятся ненасытными чудовищами, стремясь насильно объединить все существующие произведения. И поскольку быстрое размножение произведений трагически влечет за собой постоянную нехватку "этикеток", мы дублируем и комбинируем эти последние с ошеломляющей виртуозностью: вот нео-готическая живопись, вот скульптура "барочного классицизма" (sic!) и т.д. Все, что неточно или вовсе неверно представляет зафиксированные в "этикетке" характерные черты, моментально насильно "квалифицируется" - так, упрощенно, Тинторетто присоединяется в лоне церкви маньеристов к Пармезану, Вазари и Шевалье д'Арпэну.

Эта *сводящая* сила превосходно объясняет инертный характер системы употребляемых понятий-определений. В противоположность экономической истории, лингвистике, не говоря уже о точных науках, история искусства формализует свою область с помощью экзогенного языка, который функционирует как экран между произведением и историком. Мы вооружены нагромождением якобы проверенных и действующих терминов, без которых традиционная история искусства утратила бы поле принципиальных разногласий. Каково же происхождение этих понятий: классика, барокко и т.п.? Они берут начало в теоретических работах прошлого (которые создавались, как правило, после произведений), в заявлениях художников или интеллектуалов, представителей самих художественных движений (которым часто излишне доверяют), во все перевирающих сплетнях критиков (прекрасный пример тому история секвенции "манера-маньеризм").

культур. Но ясно также, что эта работа - только прелюдия, своего рода предыстория. Хорошая инвентаризация не заменяет объяснения.

Такие понятия плохо работают из-за их неточности и двойственности - слово "барочный", например, запутанно соединяет описательные и исторические элементы с суждением оценки. Они не способны корректно периодизировать явления, периоды, ими описываемые, только частично совпадают у разных авторов. Этим объясняется быстрый рост неточных и недостаточно определенных терминов, таких как пред-барочный, пред-ренессансный, первое романское искусство. С другой стороны, недостоверность этого ансамбля терминов объясняется неравномерностью, с которой они появляются во времени. В некоторые эпохи их избыток, а в другие, напротив, их не хватает. В первом случае, опасное изобилие терминов искусственно ускоряет и фрагментирует движение искусств: неоимпрессионизм, дивизионизм, кубизм, экспрессионизм, орфизм, набис и т.д. В результате устанавливается нивелирующее равенство в ущерб необходимой *иерархии* среди движений разной важности и разного качества, которую историк должен конструировать. Во втором случае, одно единственное слово, маскируясь формальным обманчивым сходством явлений разных социальных сфер и различных географических пространств, вынужденно объединяет их под одной рубрикой, так термин "нео-классический" определяет, среди прочих, искусство двух таких разных мест, как понтификальный Рим и Англия конца XVIII века.

Итак? Необходима *Tabula rasa*. Откажемся от всего этого неадекватного инструментария и не станем признавать правоту тех, кто, сознавая его несовершенство, защищает его существование и употребление словами: "Это удобные ориентиры". Очевидно, что это не так. Бесплодно снова привязывать произведения к номинальным ориентирам, достаточно неопределенным, чтобы дискуссии длились бесконечно.

Среди этих ориентиров "динамика" событий вытекает из взаимодействия двух организующих принципов: понятия *каталога* (конечная точка, недостижимая мечта здесь - исчерпывающая монография), которое конструирует хронологическую последовательность произведений, и понятия *влияния*, которое гарантирует порядок преемственности художников и стилей. Направленность этих двух приемов понятна: создать современный Пантеон, в котором беспрестанным собиранием фактов и дат, поставляемых эрудицией, все художники от великих до незначительных найдут мало помалу свое место. Тогда прогресс знания будет заключаться в том, чтобы выявлять новые произведения художников и новые имена этого списка. Довольно грубый и сомнительный метод, потому что таким образом решенный

каталог погрязает в болоте "*бесконечно малых величин*" и неизбежно начинает войну атрибуций и препирательство насчет дат¹⁷.

Что же касается понятия влияния, оно создает универсальную объясняющую модель - отношение учитель-ученик, из которого выходит непрерывная цепь произведений, поскольку каждый учитель когда-то был учеником. Комбинация двух понятий каталог + влияние усиливает спаянность цепи, которая представляет нам линейное прогрессивное развитие изучаемого художника - обучение, произведения юности, взросление, старение, где каждая фаза получает формальную характеристику, что позволяет распределить все найденные произведения в соответствии с этой характеристикой. Таким образом, идентичные механизмы развития индивида в искусстве делают из всей художественной продукции единое заданное целое, которое может изучаться все точнее и глубже, поскольку пара учитель-ученик растяжима и открывает пересечение прямых и косвенных связей, которые постепенно множатся, вплоть до насыщения изучаемого художественного поля. Путешествия, перемещения художников позволяют, невзирая ни на какие дистанции, однозначно связать их произведения с предшествующими событиями¹⁸.

Так появляется замкнутая область искусства. Понятие предшествующего позволяет подниматься все выше и выше, понятие последующего позволяет спускаться все ниже во времени, так что действительное положение художника исчезает (и понятие гения тогда не имеет смысла). Всевластие традиции, по словам Мишеля Фуко, "позволяет само различие свести к своему началу, чтобы непрерывно восходить к изначальному смыслу" (2.Р.31). Искусство порождает искусство¹⁹.

¹⁷ Снова незаменимая работа. Располагать точной хронологией необходимо. Но и здесь речь идет лишь о подготовительной работе, которая подготавливает выход историка на сцену. С этой точки зрения, французская живопись XVII века представляет собой неисчерпаемые копии для редакторов ежегодников и утонченных хронографов.

¹⁸ Гротескный пример этого метода представляет собой статья Роберто Лонги (см.1).

¹⁹ Это принципиальный недостаток метода Пановского, хотя теоретическое превосходство которого над критикуемым здесь методом не вызывает, впрочем, сомнений. Исходя из одной темы, Пановский строит исчерпывающую иконологическую область, настоящую независимую серию, которая развивается, следуя своей внутренней логике. Но несомненно, в частности, в наше время, что предшествующие формы исследуются артистами очень внимательно, и мы, например, не смогли бы понять удивительный расцвет

Но изолированность искусства никогда не будет строго герметична. В самом сердце метода строгого биографизма и хронологизма гнездится противоречие: традиционная история искусства провозглашает формальную закрытость изобразительной серии, но в то же время старается связать ее с основным движением истории и культуры. Эта связь демонстрирует слабое место доктрины, которая отчаянно стремится обосновать *значение* своего объекта, выстраивая такое отношение искусства и истории, в котором искусство становится *дополнительной иллюстрацией* или роскошной "*прибавочной стоимостью*" эпохи, политическая и интеллектуальная обстановка которой, воссозданная посредством обычной болтовни, более или менее ясно определяет, однако, только формулировки, и, какой бы она ни была, форму принятого последовательного сочетания частей²⁰.

Частично скрытый, потому что он уже стал автоматизмом, метод культурных стыковок различных фрагментов должен быть, наконец, разоблачен. Стало обязательным сближать расширение небес, украшающих великие романские церкви от Ланфранко до отца Поццо с увеличением Универсума, открытым Галлилем. Беспредельное Андреа Поццо, подкрепляющее астрономическое беспредельное? Подумать только! Сколько-нибудь серьезное изучение вопроса показывает, что романские небеса - это *защита* от нового. Это эмпирией, населенный святыми, где вспыхивает отблеск Отца и Сына, это небо, к которому взывают, а не которое измеряют. Тяжело отмечать, что Бог несоизмеримо подавляет всякую бесконечность, мыслимую человеком, являясь истинным господином универсума. Андреа Поццо далек от стремления изобразительно передать открытие очков, он превра-

американской живописи 40-50 годов, если бы мы не знали об огромном освобождающем влиянии великих имен предвоенной европейской живописи. Аршил Горки стал самим собой, копируя Пикассо, а сюрреалистическая живопись принимала роды Поллока. Все-таки живопись имеет ценность только потому, что она *изобретает* художественные решения, которые обогащают наше понимание мира и современного человека.

²⁰ В этом есть что-то прямолинейное, как в дихотомическом изложении, дорогим авторам *Pelican History of Art*: исторический "background" - протекание искусства *в тех же хронологических рамках*. Более тонкое, но не менее вредное понимание отношения искусства и истории возникает тогда, когда искусство исследуется по теоретическим схемам, выработанным не на основе анализа искусства, и когда этим схемам придаются ценности, вовсе не ими порождаемые. Пановский свободен от этих наивностей, отвратительным примером которых служит Хаузер.

щает его в шутку. И не забудем, что эти небеса, столь густо населенные архитекторами и персонажами, существовали задолго до Галилея. Не поднимаясь до Корреджо, вспомним великолепный фрагмент, нарисованный Джованни и Керубино Альберти на потолке Залла Клементины около 1596 года. Небеса, которые представляют собой небесные города, небесный Иерусалим, подаренный, так сказать, жадности верующих: если искать поддержку этим иллюзионистским спекуляциям, это будут *тексты*: видения-галлюцинации отца Манчинелли или чрезвычайно точные описания кардинала Беллармино (см.: 3).

Неточное распределение явлений, схематическая динамика и включенность искусства в общество вовсе не единственные недостатки прежнего метода. Мы постоянно сталкиваемся с недостаточно точным анализом пространственных границ искусства. Все происходит так, как если бы традиционная история, стремясь определить свое базовое пространство, решила обессмертить общее разделение средневековой Италии: Город - Школа. Это, конечно, верно, но неполно и инертно, тем более что изучение связей между городами, основанное на понятии влияния, отменяет всякую историческую географию. Упор на преемственность не позволяет отдать дань справедливости таким великим перекресткам культурных обменов, как Урбино или Анвер, где заказы, пришедшие извне, также как и художественная политика большого размаха, позволяют понять существенные детали самого искусства. Возьмем Мантую XVI века, место европейского значения не только благодаря Джулио Романо. Мантуя видела все великие имена эпохи от Корреджо до Тинторетто, была ареной еще недостаточно изученных тесных отношений с Анвером, с Испанией, она была оком Испании в Италии. В ней процветали люди такого типа, какими были Гонзаго, в частности Федерико, комиссионеры или вкладчики в произведения искусства, чья деятельность на ниве приносила им доход.

Кроме городов, мы встречаем нации. Это специфическая единица, чреватая всякими националистическими заблуждениями, которые извращают точку зрения большинства сравнительных исследований. Вспомним спор о происхождении "рококо", где столкнулись защитники его французского и итальянского происхождения. Вспомним также гротескную манифестацию, которой была парижская выставка "Истоки XX века", напыщенная дребедень, в которой каждая страна, не моргнув глазом, сваливала в разнокалиберную кучу доказательства своего превосходства. Вспомним, наконец, недавний спор о первенстве между Парижем и Нью-Йорком. Коррективы, которые мы обычно

вносим в эти национальные рамки, такие, как понятия географической полярности (северная Европа - Европа средиземноморская) или время политического правления (Франция, начиная с царствования Людовика XIV), избавляют нас от этой опасности лишь частично, потому что они конструируют географическую общность, которая на долгое время приковывает внимание: Европа, начиная с "греческого чуда" до конца XX века. Вот, наконец, завершение традиционной истории: план одновременно пространственно-временной и ментальный, который изучает незначительное число изобразительных систем, основанных на представлении элементов, заимствованных из мира природного или описанного. Остается только наблюдать замешательство подобных историков перед современными творениями, которые полностью оторваны от привычных систем, чтобы увидеть поистине империалистический характер европейского изобразительного универсума. В то время, когда лингвистика анализирует все известные системы, когда антропология уничтожает приоритет западного, когда экономическая и социальная история становятся всеобщими, история искусства тоже должна вооружиться этими новыми методами, богатыми авантюристским духом.

Но осторожно! Стремление сравняться с динамическими областями знания весьма опасно, слишком много недавних учеников показательных наук, запыхавшихся от быстрого бега, работают теперь в области искусства. Заимствовать способы описания и поясняющие понятия, трансплантировать заключения лингвистики или социологии, цитировать Леви-Стросса или Лакана, полагая, что этим можно обновить старые луны, бесплодно. Нужно конструировать новую технику исторического анализа произведений, в соответствии с другими областями, в частности, с точными науками. Быть внимательным к другим типам научных рассуждений значит увеличивать нашу собственную способность вопрошать, расширять нашу способность воображения в поисках решений. Можно много узнать о *значении* пространственного расположения вилл патрициев Латиума в XVI веке, изучая экономическое поведение великих семей, чтение Мосса, Малиновского и Гофмана освещает формализацию коллективных церемоний социальных групп, а историческая психология Роберта Мандроу заставляет пересмотреть понятие иерархии символов в деятельности Церкви против Реформации. Все это опыты, которые заставляют поставить под сомнение даже достоверное, потому что история искусства, благодаря специфичности своего объекта, гораздо более чем другие области исследования, нуждается в постоянных методологических встрясках.

Первое потрясение: принятие к рассмотрению современного искусства. Своим интернациональным характером и опасным радикализмом оно требует новых схем анализа. Оно ставит критика и зрителя в затруднительное положение, что придает ему “терапевтическую” ценность. Решительно отказываясь от “великого греко-европейского цикла”, оно децентрирует привычное видение прошлого, обогащая его и вызывая по отношению к нему некую отдаляющую иронию. Оно приглашает переосмыслить все, что было до него. Нас же интересует лишь один аспект: произведение искусства и действия художника.

Современное искусство подвергает сомнению изобразительные формы, которые мы привычно считаем необходимыми: картину, скульптуру, само произведение искусства, понятое как долговечная структура. Это сомнение порождает историческую рефлексию об условиях появления картины или статуи, о смысле мобильных произведений, связанных с коллекцией, с развитием рынка искусства, с частным использованием. И не случайно это сомнение в *основах* творческой деятельности следует за отходом от изображения и иронией над *референтом* изображаемого в картине, потому что референт создает изобразительные значения совершенно чуждые естественному миру и он не порождает произведения. Современное искусство разоблачает творческую действенность изобразительной мысли. Это очевидность, которая слишком долго была скрыта, но о которой надо кричать во весь голос: художник *мыслит*, и всегда мыслит. И изобразительный знак вовсе не создание современного искусства. Заслуга современного искусства, в частности, кубизма или таких великих творцов как Поллок, Дюбюффе или Роберт Моррис в преобразовании его статуса, в выявлении его экспериментальной резкости и провоцирующей обнаженности, в том, что он стал продуктом практической и интеллектуальной активности, сравнимой с активностью ученого, инструментом распознавания визуальных и ментальных способностей своего зрителя. Современное искусство диктует одну из великих задач новой истории: определить связи, которые существуют между изобразительной мыслью и научными исследованиями, чтобы выделить элементы изобразительной *эпистемологии*, которая должна быть когда-нибудь сформулирована.

Смещая привычный угол зрения, современное искусство порождает необходимость формирования новой системы адекватных ему понятий. Но здесь необходимо напомнить, что было бы наивностью искать некую законченную доктрину, универсальную как прокрустово ложе, на котором погибали бы от попыток рассматриваемые явления.

Поэтому мы не претендуем на исчерпывающую теорию. Мы хотим обрисовать посредством далеко не полного аппарата и, конечно, временного, но достаточно эффективного, возможность новых подходов к уже как-будто решенным проблемам, и возможность новых постановки проблем. Вот почему мы предлагаем два типа понятий: во-первых, понятия общего применения, которые разработаны Пьером Франкастелем и которые создали необходимую отправную базу, позволяющую дать отчет одновременно и о действиях художника, и об эволюции искусства; и во-вторых, более скромные инструменты частного порядка, выкованные в огне наших собственных исследований, созданные, чтобы осветить подход к частностям и деталям.

Любое произведение искусства представляет собой совокупность *фигуративных объектов*, созданных исключительно для этого произведения (по крайней мере, когда речь идет об искусстве креативном). Поскольку объект есть креация, а не воспроизведение, он обладает бесконечно бóльшим числом атрибуций, чем любой природный объект, его многозначность одновременно подводит некий итог и открывает перспективы. Скала Джотто - это гора, но в то же время пустыня, противопоставленная обитаемому месту, напоминание о святом Преображении и об отчуждении, в которое погружается одинокая святость. Любой художник имеет право умножать объекты на полотне или в скульптурном рельефе, и это должно быть исследовано, потому что есть художники, которые этим упиваются (Филиппино Липпи, Босх) и есть другие, которые от этого отказываются. Караваджо, Рембрандт и Микельанжело сводят произведение к сущности, в их отказе от объектов в пользу ночи или пустоты воплощается недвусмысленная полемика против выбора их времени, которому свойственно лихорадочное, болтливое изобилие изобразительных объектов. Умножаемый фигуративный объект может перемещаться. Один или в группе он перескакивает из одного ансамбля в другой, меняет внешний вид, положение, а, когда вставляется в другой контекст, то и значение.

Иначе говоря, основной материал произведения никогда не бывает выбран случайно: он результат умозрительного построения художника и влияния среды, результат слияния разных осваиваемых произведением областей действительности. Визуальное - это лишь один ингредиент действительности: дерево Ватто сплетает очевидные связи с реальными и воображаемыми социо-культурными отношениями своего времени - это сад общества избранных, декор театральной постановки, носитель листьев, которые стремятся упасть, прозрачный свидетель меланхолии.

Таким образом, определение местонахождения объектов ведет нас к открытию двух не случайных серий отношений, которые основаны на работе упорядочивающих принципов, выработанных художником. Проанализировать появление, перемены и разветвления этих принципов, создателей мобильной логики объектов, превращающих их отступление от нормы в значимые отношения, позволяет понятие *монтажа*. Монтаж проявляется прежде всего на пластическом уровне картины, рельефа, фасада здания. Проследим его действие на примерах. Вот картина без больших заслуг: "*Св. Михаил, побеждающий демона*" Марко Пино, хранящаяся в Неаполе в церкви Сан-Нило. Каждый изображенный объект находится на своем месте, но значение каждого из них определяют их выбор и позиция в ансамбле (строго говоря, в этом выражаются слабые стороны этого произведения): слева, со стороны зла, темная пещера, над которой поднимается "сельва"; справа, со стороны добра, срезанный римский амфитеатр и впереди два ствола колонн на приподнятом подиуме. Боковые части картины горизонтально повторяют манихеизм пары Св.Михаил - Демон и превращают эту банальную борьбу в полное актуальности предостережение: Рим, узнаваемый своей аббревиатурой, является оплотом против темных сил (одновременно демонов и еретиков). Но монтаж через организуемую им иерархию объектов показывает также эволюцию смыслов. Возьмем второй пример - изображения городов от Чимабуэ до Кватроченто показывают как изменяется представление людей о роли церкви через изменение ее места в городском пространстве. Вначале монтаж организовывал город вокруг епископского здания, а с Фра Анжелико церковь становится всего лишь одним из элементов города, где осуществляется деятельность людей.

Монтаж может также интерпеллировать (ставить под вопрос) целые серии значений и устанавливать свои собственные изобразительные единицы, которые требуют глобального прочтения, как, например, создание украшений в большинстве залов. Типы монтажа дают объяснения конечной цели декора, а также показывают иерархию разных видов деятельности в обществе: в то время как одни декоры интегрируют произведения разных профессий (столярные работы, обработка металла, производство зеркал и т.д.), другие от них отказываются и прибегают к заместителям, вроде имитации мрамора или лепки, так как они созданы мало престижной ручной деятельностью.

Благодаря *полному и всестороннему* анализ больших ансамблей мы можем получить более точный образ изобразительных средств прошлого. В частности, мы должны рассмотреть все виды монтажа, не ограничиваясь только нарративными. Огромный материал, поспешно квалифицированный некоторыми историками как декоративный, позволяет ухватить одну из самых рафинированных художественных стратегий. Широкое употребление золота, камней и драгоценных металлов, контрастных цветов в романском церковном декоре XVII века ни в коем случае не “вкус к перегрузке”. Своими действиями Церковь стремится поразить воображение, создать настроение эйфории от прохода фигур укрытых в пелерины, придать им привкус райского совершенства. Монтаж служит здесь определенному расчету, конструирует пространственную риторику согласия, которой триентская Церковь очень умно пользуется²¹. Анализ характера монтажа, таким образом, должен вести нас к систематическому изучению всех физических носителей в живописи: что точно означает золотой фон в полиптихах Ду- и Треченто? Какую роль играл цвет (что мало известно) в течение истории? Как проследить приключения света (часто в сочетании с цветом)? Этим несколько обходным путем мы можем понять то, что чувственно воспринималось современниками. Но также важно определить и то, что из всего того или иного обширного ансамбля было действительно, материально, воспринято. Потому что сегодня мы, вооруженные разными исследовательскими инструментами, например, биноклями или макрофотография, деформирующими репродукциями, теряем из виду эту истину: хотя наши инструменты и способствуют интеллектуальной расшифровке или эмоциональному восприятию ансамблей, но эти ансамбли всегда воспринимались частично²². Было бы захватывающе воссоздать историю этой потери и впервые ее прочувствовать.

Но ни понятие объекта, ни понятие монтажа недостаточны для того, чтобы ясно структурировать историю искусства, потому что они игнорируют *институциональный* характер искусства и не отдают себе отчета в длительности существования определенного изобразительного языка, что позволяет схватить понятие *изобразительной*

²¹ Об этой тонкой стратегии церкви см. нашу работу: 5, V partie, ch.1, pp.455 sq.

²² Это объясняет изобилие созданных описаний важных декоров: пример тому “Raggionamenti” Джорджо Вазари, истинный инвентарь его произведений в Старом Дворце во Флоренции. В прежние времена живопись одновременно была *увидена и прочитана*.

(*фигуративной*) системы. Любая система, которая определяется тем, как она совершает переход от уже учтенных перемен к их новым возможностям, создает стабильный ансамбль сложных отношений между миром, изобразительным знаком и обществом. Следовательно, система определяется *установлением границ* всякого монтажа, которые делают возможным одновременно расшифровку его публикой и его углубление художниками. Переход от изменений к новой системе всегда более или менее долгий, всегда трудный позволяет осветить поразительное явление: произведения-пионеры, которые стремятся бороться против неизвестного во имя нового видения, стремятся выкроить новые знаки из унаследованного материала, часто имеют обобщенный, отрывочный характер, таят исключительную горечь (вспомним Учелло, Донателло, Мане), которая исчезает из произведений, родившихся в защищенном кильватере авторов разрыва. Освоение нового смягчает опасения и привлекает сторонников к новому изобразительному ряду, который теперь представляется безопасным, и интерес теперь перемещается от нового видения к технике, носительнице законченности и блеска. Вот почему художник, который вводит новшество в рамки институализированной системы, никогда не выступает в резких тонах революционеров, потому что сама система становится единицей неявных институциональных отношений, слишком богатой, гибкой и разветвленной для того, чтобы мы могли ее полностью описать посредством основных категорий, которые мы только что определили. Мы проведем здесь схематический анализ двух проблем, которые потребовали обновленных понятий. Первая касается механизма фигуративного производства; вторая устанавливает метод социального использования самой изобразительной системы. Изучая живопись Матисса, мы обнаруживаем повторение хорошо определенного монтажа: закрытая комната, обращенная вовне открытым или закрытым окном, со ставнями или без. Это противопоставление освещенного солнцем пространства "вне" и полного неги пространства "внутри" повторяется слишком часто, что позволяет легко расшифровать навязчивую идею художника, истинное *изобразительное наваждение* в действии²³. Окно, открытое в мир, является, конечно, элементом формальной спекуляции, воспроизведением в конкретном произведении формы и статуса любой картины. Этим бесконечным повторением Матисс разоблача-

²³ Мы открываем это наваждение и на уровне объекта, что показывает Маурицио Фажилио Деларко, который настаивает на важности вазы в произведении художника (см 6).

ет искусственный характер живописной практики и одновременно глубинную структурную двойственность нарисованной поверхности, которая одновременно оказывается внутренней и внешней, разъясняющим монтажом и аллюзией, пределом и беспредельностью, искусством и реальностью. Но этот монтаж, столь независимый, порождает образ жизни. Населенное золотыми рыбками, статуэтками, цветами и коврами, изысканное жилище с роскошными комнатами становится в глазах зрителя его пространством, в котором он спокойно и сладострастно обитает. Городские существа, навсегда оседлые, мы лелеем образ тихой старости (золотые рыбки являются ее главной коннотацией) и одновременно в нас живет желание бегства, которое обещает нам окно. Снаружи этой комнаты, закрытые или полуткрытые ставни которой жарятся на солнце, манит солнце в небесной голубизне. Пророческое наваждение - не воплощает ли оно один из великих образов мира: поиск солнца, цивилизацию досуга?

Италия XVI-XVII века ставит другую проблему. Мы видим здесь распространение особого отношения между социо-культурной иерархией и моделью вмешательства художника. Чтобы проанализировать эту изобразительную конъюнктуру, которая является ничем иным как одним из типов подчинения пластической системы власти, мы употребили в предшествующем труде понятие *фигуративного круга* (7.P.51 sq), который включает совокупность интеллектуальных и практических операций, начиная от тех, которые определяют разработку замысла, и кончая теми, которые реализуют его в образы.

Палаццо дель Те, Палаццо Веккьо, Сикстинская Капелла и Капелла Паолина Святой Марии, замок Капрарола - столько сложных декоров, абсолютно немислимых без фигуративного круга! Это не эксперименты или излишества изобразительного поля, породившего их, это стремление визуализировать внезапно выросшее понятийное поле. Эти новые программы не ставят под сомнение систему, они требуют мобилизации нарративной способности, воображения, аллегорий, которые организуют вместо заказчика дворец или церковь, создают мизансцену его идеологии. Хозяин дома, заказчик играет в этой антрепризе свою социальную роль. Ему помогает некто, близкий к культуре (и) власти, единственный, кто может найти необходимую игру образов. Таким образом, мы получаем следующую схему вмешательства власти в пластическую систему: (заказчик + интеллект-ал) + художник.

Что демонстрирует вторжение должности и ранга в само формирование системы? Оно дает понять, что декор есть продолжение политики или религиозной борьбы. Чтобы раздавить Реформацию сво-

ей собственной историей, воодушевить католиков, убедить всех и себя в своей справедливости Церковь *душит* свой обычный изобразительный код с помощью святых, героев, еретиков, мало известных, но наглядно демонстрирующих ее жизненность. Те же тенденции в мире великих мира сего и королевских дворов, где благодаря искусству культивируется трансформация реальных и воображаемых признаков власти, где в произведениях искусства утверждаются новые формы и законы аристократической жизни. Поэтому фигуративный круг должен тщательно отслеживать рождающиеся серии образов, устанавливать иерархию в своих секторах, чтобы верно схватить смысл и зафиксировать интеллектуальный маршрут дешифровки. Благодаря этому система долговечна: она эволюционирует во времени перераспределением и варьированием значений, существующих на двух уровнях: рождающиеся серии образов, часть из которых довольно быстро оказываются заброшенными, потому что они слишком специфичны или слишком связаны с текущими событиями, и соответствующие серии монтажей. Таким образом, от Капраролы до Версаля мы видим прогрессирующее утверждение мифологии и аллегории, прогрессирующее принижение истории великих родов, но постоянство гербов в композиции монтажа, который придает пластической системе соответствие настроениям общества.

Благодаря Пьеру Франкастелю мы уже располагаем моделью, которая деконструирует механизмы мутации системы, вскрывая причины изменения и ритм этих изменений. Вот почему представляется интересным и желательным сконцентрировать внимание на времени жизни системы, на ее функционировании, которое обогащает и модифицирует ее, не изменяя самих ее основ. Мы будем исходить из того, что каждое произведение искусства есть одновременно событие (появление в цепи реализаций) и объект. Как таковое, оно всегда предполагает более или менее обширное *поле использований*. Именно так абстракция Мондриана пронизывает время: она проявляется в архитектуре Я.Ауда и Г.Ритвельта, она чувствуется в скульптурных рельефах Жана Горина. Здесь отменяется всякая спекулятивная власть, абстрактная форма Мондриана становится техникой упаковки и украшения используемых объектов. Следовательно, всякие изобразительные системы имеют огромную силу рассеивания, которая до сих пор плохо изучена. И благодаря этой силе рассеивания общество мало помалу захватывается системой, она накладывает свой отпечаток на все проявления изображений в обществе, хотя медленнее всего она проникает в объекты и образы, которые изменяются с большим трудом - образы и объекты народной,

национальной жизни. Это скрытое проникновение приводит нас к осознанию двух реальностей: никогда общество, по крайней мере Запад, не может быть определено одной системой, потому что система никогда не заполняет пустые пространства, ибо все встречаемые ею земли уже заняты.

В рамках цивилизаций, построенных на стабильных социальных структурах и ценностях, изобразительная система может представить себя только в соперничестве с системами долговечных идей или представлений. Вот почему любая попытка установить между ними соответствие строит *компромисс* между фигуративной способностью системы и социо-культурной ситуацией²⁴. И, разумеется, здесь вырисовывается большое разнообразие моделей.

Кстати, обратим внимание на проблему, частично затронутую некоторыми историками итальянского искусства: существенно негативная позиция средиземноморья по отношению к романо-флорентийским предложениям. Некоторые произведения прибывают во Флоренцию из Рима и из Венеции, но эти чужаки не подвергают опасности актуальные репрезентативные системы, потому что новшество порождает умеренный интерес, скорее даже недоверие (см.:8). Чрезвычайно интересно в этом плане неаполитанское королевство, потому что в этом городе, контролируемом Испанией, существовавшая система была жестко ограничена и фильтрована. Это недоверие к новому, как отмечали М.Маньери-Элиа и М.Кальвези, подчеркивало устаревший характер форм производства произведений искусства в средиземноморской Италии, где художник был ограничен ригидностью ремесленных правил, основанных на заученных жестах, а не на индивидуальной рефлексии (см.9). Но здесь действует и другой мотив: отказ владеющей землей аристократии от такой системы, часть принципов которой угрожает ее исключительному праву обладать и распоряжаться пространством: перспектива делает пространство абстрактным образованием, публичным инструментом, которым художник может манипулировать, а южное пространство демонстрирует вездесущность "рода", в нем идеалу абстрактно

²⁴ Современная эпоха представляет здесь заметное исключение, происходящий развод искусства с обществом, за который целиком ответственна буржуазия, разбивает, разумеется, всякую возможность компромисса. Искусство не знает, и более того, оно с впечатляющим постоянством оспаривает ценности господствующего класса и, несмотря на достаточно хорошую вооруженность господствующего класса, умеет обезвредить себя от опасности поглощения и имеет в себе силы быстро восстанавливать искусство "авангарда".

спланированного города противопоставляются массивные постройки частных владений, которые своим расположением создают город, подобный Неаполю или Саленто.

Разумеется, это частный случай. Но нет сомнения, что пластическая система становится ценна при условии, если ее главные предложения могут одновременно удовлетворять и требованиям обновляющейся абстрактной спекуляции, и разнообразным социальным проявлениям. Например, знаменитая Студиола герцогского дворца в Урбино: линейная перспектива здесь не просто инструмент исследования, но и организация рамок жизни, развлечений умного князя. Вспомним также о череде произведений романской архитектуры XVI века, способной, начиная с Сангалло и их команд, удовлетворить все практические нужды, потому что она наследует “универсальный” метод Браманты, который предлагает типологию, адаптированную к любому требованию (см.: 10. Ch. VII. PP.678 sq).

История подмечает это социальное амплу искусства и в ремесленной деятельности: в ювелирном деле, в производстве керамики, в столярных работах, представляющих мелкую, но значительную деталь действующей пластической системы. К тому же моделями для ювелиров и керамистов служат многочисленные рисунки Джулио Романо и Перино дель Вага, Буонталенти и Федерико Цуккари, если ограничиться только Италией, то есть художники одной системы стараются украсить повседневную жизнь. Укрепление пластической системы зависит, эстетически, от большой подвижности ее рисунков, от огромной *циркуляции* образов, которые широко распространяют свою трактовку системы. Во время мощного “вызова” всепожирающих заказов города рисунки и гравюры становятся лимфой системы, они позволяют нам ухватить сам *способ* действия системы. Примеры бесчисленны: гравюры XVI века, которыми интернационализировалось итальянское искусство, французские декоративные модели, циркулировавшие по всей Европе XVIII века, альбомы и темы “Liberty”, широко распространенные около 1900 года.

Добавим, чтобы развеять все сомнения, что это укрепление системы не бывает *невинно*. Стратегическая власть искусства, этого потрясающего *в самих своих пластических формулировках* идеологического инструмента, необыкновенно велика. Мы подмечаем ее в двух областях: в формировании лица авторитета - гражданско-военно-религиозного, абсолютистского или просвещенного, а также в формировании желаемого образа общества через разработку постоянно воспроизводимых живописных и архитектурных конфигураций. Выбором места, выбором более или менее четкой формы господства

над окрестностями (связи - отсутствие связей), выбором размеров монумент постулирует природу держателя власти. Выбором архитектурального словаря или способов живописного монтажа он изобретает добродетель и морализирует власть метра. В той мере, в какой он визуализует и определяет господство, всякий истинный монумент свидетельствует о существующем в определенном пространстве и времени типе отношений человека к человеку.

Выразить и показать приключения и мечты города было стремлением всей венецианской живописной системы. Подобное же можно видеть и на более скромном примере: церковь Иисуса в Риме. Она по-своему, существенно отличаясь от палладианской модели, организует церковное пространство, отдает предпочтение тем местам, которые становятся более значимыми в процессе реорганизации католической жизни. Церковь опространствливает такую модель общества, о которой мечтает (и в которой нуждается) папство: духовенство как истинный проводник - в алтаре, анонимный народ - в нефе метафорически *следует* за духовенством, которое священнодействует, повернувшись к нему спиной, наконец, великие мира сего, у которых есть свои капеллы с одной и с другой стороны нефа, обрамляют народ и защищают его с флангов католической армией. Заслуга церквей и монументов еще и в том, что они наглядно показывают, что пластическая система порождает целую серию фиктивных, но необходимых совпадений между нормами и фактами жизни²⁵.

Ясно, что художественная стратегия покоится на диалектическом отношении между искусством и обществом: изобразительная система находится под неусыпным наблюдением власти, которая ее прямо и косвенно формирует. Всякий посетивший капеллу Конеттабиле в Бургосе будет поражен обилием особого изобразительного инвентария - гербов. Великие итальянские декоры XVI века изобилуют этими знаками узнавания касты, которые считаются элементами программы. Исследуя различные конституирующие элементы пластической системы, мы увидим, что некоторые из них важны и постоянны, потому что они строят модели отношений групп власти: от Ларжильери до Энгра - это портреты властителей, которые прекрасно иллюстрируют посвящающую власть искусства, выделяя фигуры-эталоны сначала дворянства, потом буржуазии. Мы знаем, наконец, что социальная группа сама может моделировать некоторые типы монтажа

²⁵ Эти совпадения не ограничиваются памятниками архитектуры, прекрасным примером служат гипер-объекты цивилизации и урбанистические мифы.

для передачи срочных сообщений: во времена Контрреформации мы видим рождение обширной серии алтарных картин и монтаж, основанный на комбинации неоднородных элементов - тех, которые обеспечивают корректное чтение произведения, тех, которые позволяют зрителю войти в картину, и таких, которые фиксируют исключительный, сверхъестественный характер события, демонстрируют присутствие Церкви и ее Кредо, а также почти полное отсутствие художника.

Здесь возникает новая проблема: не задушит ли пропаганда и апологетика, рожденная зависимостью фигуративной системы от среды, само изобразительное? Не рискует ли эта перебранка между апологетикой и изобразительностью, которая относится, в сущности, к официальному искусству, затормозить эволюцию самой системы? История показывает нам два типа интеграции: первый, который определяет модели, и второй, который распространяет серии.

В первом случае, власть самоидентифицируется с группой художников, связывая успех и будущую славу со ставкой на художников-творцов. Вот сильно связанные пары: Козимо де Медичи и Брунеллески, Юлий II и Микель-Анджело, Людовик XIV и Лебран. Во втором случае, более частом, поскольку правители не собираются приспособливаться к случайному характеру всякого творения, художник ангажируется не как мыслящий индивид (что хорошо показывает структура фигуративного круга), но как профессионал, создающий или покрывающий стены. Вазари в Палаццо Веккьо это царь для своих специалистов, которые, начиная со второй половины Чинквиченто, реализуют княжеские и церковные требования. От Герре-Неббиа до Андреа Сакки появляются весьма посредственные, но довольно интересные произведения, и чтобы выделить их историческое значение, нет смысла проводить анализ по принципу прямых и косвенных влияний. Изучение этого деградировавшего официального искусства должно быть основано на изучении структур и фигуративных импликаций *серии*, теория которой еще только должна быть сформулирована.

Мы не собираемся строить здесь эту теорию. Сделаем только два наблюдения "по поводу", одно - касающееся фигуративного объекта, другое монтажа. В произведении серии объект, шансы которого явиться в фигуративном поле велики, в зависимости от типа исследуемого произведения отрезан от всякой "чувственной действительности", нейтрализован. Он лишен причинности и скрывается за дискурсом, который с *необходимостью* провоцирует его дешифровку. Вот почему, например, происходит деградация человека в изображе-

нии: не индивид становится хозяином своих действий, а персонаж, который оказывается только рупором для слов и для идеологии, принятой большинством. Вечным спутником искусства серии становится риторика, которая систематизирует дискурс и замораживает монтаж. От поражающего разнообразия, бросающегося в глаза и ломающего привычки, которое характеризует творчество, в серии совершается переход к успокаивающей и убедительной ассоциации. Монтаж в серии принципиально не проблематичен: он идет от себя, воспроизводит сам себя. Он должен идти от себя, потому что завершение образа произошло до его пластического рождения.

Одна из перспективных задач истории искусства - проследить эволюцию пластической системы. Италия, исследуемая нами, подсказывает здесь несколько направлений. Видно, что эволюция не бывает гомогенной: местам, где происходят потрясения, противопоставляются отдельные центры спокойной жизни искусства. Новое может появляться и здесь, и там. Можно смотреть на эволюцию пластической системы как на результат взаимодействия различных искусств: в 1420 году флорентийская архитектура прокладывает себе дорогу сама, и сама определяет пластическую форму, с 1630 живопись, без сомнения, опережает архитектуру и воздействует на развитие системы. Современная эпоха подтверждает это опережение. Наконец, мы должны решительно изгнать идею *прямого зарождения* формы изнутри какого-то одного искусства, напротив, ритмы ее развития разнообразны, многочисленны смещения форм, например, между рисованными сериями, различны сами возможности трансформации формы в разных видах искусства, как отлична и возможность утверждения в истории тех или иных форм.

Вот почему в некоторых случаях можно говорить скорее о *протекании*, а не об эволюции. Никакое обновление пластической системы не может выйти из игры с комбинациями возможных инвариантов макромонтажа или из игры с основаниями классификаций элементов системы. Переход изобразительного элемента от одного пластического примера к другому, от одной картины к другой не рождает изменения, иллюзия перемены возникает от простой позиционной перестановки отдельных элементов, которая зачастую влечет изменение размера. Вихрь разнообразных перестановок элементов системы от вилл Эсте и Кастелло до виллы Дориа-Памфилия, через итальянский сад Банья - прекрасное свидетельство замкнутости изобразительной среды, которая постепенно истощает все начальные возможности. А течение, питаемое романской живописью после Рафаэля и Микель-Анжело, демонстрирует жизнь изобразительной сис-

темы в зависимости от требований заказчика. Модификации, которые здесь могут быть обнаружены, относятся прежде всего к размерам: группы людей в "Лоджиях" Рафаэля вырастают до огромных размеров, а героическое человечество Микель-Анджело, напротив, уменьшается. Другая модификация вытекает из стремления этих художников к желаемым зрительским реакциям, к созданию определенных *зон соответствия*: набожной пленительности у Рафаэля, "terribita" у Микель-Анджело. Поэтому, возможно, более верным, чем термин протекание, окажется термин *кодификация*, который становится все более и более популярным.

Когда мы можем говорить об обновлении или обогащении системы? Введение новых объектов в фигуративное поле не более часто, чем поверхностное (ложное) обновление, когда новизна чувственных элементов маскирует сохранение текущей системы понимания. Гораздо более важна атрибуция новых функций знакомых объектов. Мы знаем, что эта не всегда явная функциональная трансформация основана на мутациях. Но она действует и внутри системы. В живописи Аннибале Карраччи изображение города имеет иные функции, чем в произведениях Пуссена: ностальгический образ уходящего мира, отрезающего главных действующих лиц рассказа рекой-временем - у первого; мужественное окружение эффектного человеческого действия (см. "Похищение сабинянок") или место, гармонизированное вечно живой культурой, сформированной историей (см. "Елизар и Ребекка" и знаменитые "Похороны Фокиона") - у второго. Эта функциональная разница проявляется в тонкой трансформации самих способов монтажа, которые увеличивают возможности использования системы. Эту трансформацию мы встречаем в архитектуре первой половины XVI века, где благодаря индивидуальному контролю Перуцци, Санмикеле, Джулио Романо и Алесси система демонстрирует огромные возможности расширения, подлинную жизнеспособность, доходящую до того, что Джакомо Виньола стремится затянуть ее в корсет законов и моделей.

Но возможности новых сдвигов в системе безграничны, особенно в живописи, где уже новая острота глаза может породить неожиданные решения. С другой стороны, система проявляется в многочисленных изобразительных сериях, некоторые из них, обычно не связанные никак друг с другом, могут соединиться вместе - так, благодаря Пьетро делла Франческа встретились портрет и пейзаж (11.P.89-90). Но кажется, самое радикальное новое рождается из автономного развития потенциальных серий: элемент, подчиненный монтажу, может обрести свою свободу, выйти на первый план, когда

его смысл изменяют новые интересы, перемены в отношениях человека и мира. Крайне поучающий пример этому - истинный праздник живописи в Риме и Неаполе между 1600 и 1650. Это момент блистательного взлета пейзажа, с усилием вырвавшегося из-под власти библейских или мифологических историй в трактовке Ле Лоррена и Гаспара Дюге. Это время, когда, особенно в Неаполе, натюрморт, начиная с Люка Фортеи и Паоло Порпора, а позже у Руопполо и Рекко, освещает существо вещей и организует сложный церемониал приема пищи. Наконец, время подъема жанровой живописи, которая, запечатлевая мелочи в углу картины, анализирует тем самым каждодневные действия человека, демонстрируя свободу духа, которая так не нравится официальному и католическому Риму (где Пье ван Лее окружен некоторым подозрением), но которая бесконечна в реформированной Голландии, где Браувер, Тенерс, позже Ван Остаде показывают в своих произведениях укоренение человека в привычной среде и беспокоятся о его обычных страстях. Интенсивное развитие мира живописи, развитие в ней *специализации*, еще мало объясненный феномен: зачем писать только цветы, натюрморты или пейзажи?

Это воспоминание о XVII веке позволяет предположить, что развитие пластической системы не проходит *мирно*: конфигурация пластической игры и состояние общего развития навязывают обновлению жесткий ряд формальностей²⁶, но главный тормоз - это само общество и какие-то самые общие характеристики человеческого сознания. Предшествующая фигуративная система более очевидна. Сопротивление, безразличие или насилие власти может подтолкнуть художника на путь молчания или утопии²⁷. Потрясающие флорентийские нововведения Кватроченто Парадоксальным образом оказались фатальными для последующего флорентийского искусства. Великие умершие, культ которых поддерживал город, запретили творить жи-

²⁶ Примечательно, что конфликт живого и официального искусства кристаллизуется всегда в узком плане: в XVII веке существенной проблемой была проблема жанров (светскость живописи). Романтизм обновил живопись новыми сюжетами (доминанция литературы и культуры). Современная эпоха строит проблематику объекта (творчество задается вопросом об инструментах, которыми располагает), потом поднимается от инструментов к самому творчеству. Хеппинг, концептуальное искусство, бедное искусство переносит внимание с продукта на сложную процедуру их рождения, видят продукты в длительности.

²⁷ Примером служат изумительные рисунки архитектурных сооружений, выполненные Гансом Шароуном (Scharoun) в молчании во тьме гитлеровских времен.

вым: дворец и вилла Амманнати и Буонталенти - вехи ортодоксии. Так миф превосходства старого смог затормозить отважное исследование системы. Во Франции в конце XVIII века неоклассицизм, выступая против новшеств "рококо", обвиненных в аморальности, настаивал на необходимости вернуть пластические проявления великого греко-латинского течения, незаменимый залог серьезности и добродетели.

Пусть эта война систем послужит уроком историку и заставит его отказаться от удобного пацифизма. Он *судья*, ангажированный в исследование со всей своей культурой и страстью. До сих пор, несмотря на все познания, он зачастую вел себя как испуганный нивелировщик или неисправимый восхвалитель, который душил ценности и жертвует качеством во имя объективности изучения, или, как каскадер, очаровывает дураков своими трюками. Историкам искусства (в частности французским) необходимо рискнуть прекратить "цепляться за буквы" названий, возведенные в высший ранг истинного знания и кажущиеся беспристрастными, необходимо рискнуть отказаться от собственного безразличия, чтобы, как выразился Алан Безансон, "воспользоваться видением гения" (12. Р.101).

Перевод с французского А.В.Коновой

Библиографический список

1. Roberto Longhi, Quesiti caravaggeschi, Pinacotheca, 1929, I.
2. Michel Foucault, L'archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969.
3. Giulio Mancinelli (умер в 1618), Vita del P.Giulio Mancinelli della comp. a di.gesu scritta da lui medesimo, манускрипт Национальной библиотеки в Неаполе, vol.77v-80v (видение между 1603-1608). Особенно Roberto Bellarmino, De aeterna felicitate Sanctorum libri quinque, Lyon, 1926, livre II, ch.IV-V, livre III, ch.II-III-IV-V.
4. Francastel Pierre. Histoire de la peinture française. Paris, 1967. T.I.
5. Labrot Gerard. Un instrument polémique, l'image de Rome au temps du schisme, 1534-1667. Lille, atelier de reproduction des thèses, 1978.
6. Maurizio Fagiolo Dell'arco, Il Parmigianino. Rome, 1970.
7. Labrot Gerard. Le palais de Farnese de Caprarola, essai de lecture. Paris, 1970.
8. Calo Maria-Stelle. La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari. Bari. 1969.
9. Manieri-Elia Mauro et Calvesi Maurizio. Architettura barocca a Lecce e in terra di Puglia. Rome. 1971.
10. Bruschi Arnaldo. Bramante. Bari, 1969.
11. Galienne et Pierre Francastel. Le portrait. Paris, 1969.

12. Besancon Alain. "Vers une histoire psychanalytique", Annales E.S.C., 1969, N 3,4 // Histoire et experience du moi, Paris, Flammarion, 1971.

А.В. Конева (Санкт-Петербург)

ОБРАЗ МИРОВОГО ДОМА-ВСЕЛЕННОЙ В УМОЗРЕНИИ ХУДОЖНИКОВ СЕВЕРНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

“Культура - дом бытия человека”, - говорим мы, не задумываясь уже над этими словами. С чем связано осмысление понятия дома в культуре? И не просто дома, а “дома бытия”?

Понятие дома бытия сразу помещает нас в семантическое поле саморефлексии западноевропейской культуры. Эта культура выросла на осмыслении философской категории бытия, со времен Парменида определившей поле европейской теоретической мысли. Поэтому говоря о доме бытия, мы определяем себя в этом теоретическом поле, и сразу выделяем исследуемую культуру как культуру европейскую.

Но европейская культура никогда не была однородна и в ее истории мы отчетливо выделяем ряд этапов: традиционно деление истории культуры на античную, средневековую, ренессансную, культуру нового и новейшего времен. Когда же в европейской культуре возникает осмысление дома бытия человека и с чем оно было связано? Очевидно, что рефлексия дома возникает в культуре не раньше, чем формируется проблема человека и собственно человеческого бытия. Причем, чтобы этот, здешний, земной мир стал домом человека, а не временным его пристанищем, юдолью скорби, где истинный человек находится в плену грешного своего тела, где все тлен и тьма, бытие человека должно мыслиться здесь, а не в некоем идеальном потустороннем мире. С другой стороны, важно соотношение внешнего, “телесного” дома с его смысловой наполненностью, с внутренними переживаниями человека.

Внутренний мир человека становится объектом пристального внимания в эпоху средневековья. Учение о духовной сущности человека позволило увидеть в каждом конкретном человеке образ божий. Но этому же времени принадлежит тезис о двойственности природы человека и о срединном положении его в этом мире постоянной борьбы добра и зла. Тело человека было признано вместилищем злого начала, его необходимо было побеждать, чтобы обрести сво-